

Ohr sitzt); er dringt in seinen Leib ein und vermag häufig, physiologische und affektive Reaktionen auszulösen.²⁷⁰

Diese Flüchtigkeit und Prozesshaftigkeit weist schließlich auf eine weitere zentrale Dimension hin, die eng mit der Körperlichkeit, Lautlichkeit und Räumlichkeit zusammenhängt: die Zeit.

10. Körperwahrnehmungen in der Zeit

Während wir die Dimension des Raums mit dem Körper bzw. Körperbewegungen assoziieren, ordnen wir die Zeit Gumbrecht zufolge eher dem Bewusstsein zu.²⁷¹ Dabei gilt das Verschränktsein der Dimensionen »Raum« und »Zeit« »bis heute als jene Struktur, in der die Beziehung zwischen ›Körper‹ und ›Bewusstsein‹ zugleich als Einheit (›Raum‹) und als Differenz (›Zeit‹) erlebt werden kann.«²⁷² In Anlehnung an phänomenologisch ausgerichtete Argumentationen beschreibt Gumbrecht, dass jeder Punkt gegenwärtigen Erlebens im Bewusstseinsstrom von einem Doppelhorizont umgeben ist, der sich aus der *Retention* als dem erinnernden Nachhallen unmittelbar vorausgegangenen Erlebens und der *Protention* als der Vorwegnahme der unmittelbar bevorstehenden Gegenwart zusammensetzt.²⁷³ Retention und Protention gelten dabei als anthropologisch konstante Strukturelemente des Bewusstseins, »denen der Vergangenheits- und Zukunfts-Horizont des Erlebens, Erfahrens und Handelns entsprechen soll, wobei ihr Verhältnis als in historisch spezifischer Weise ausgeprägt erscheint und zu den Grundstrukturen gesellschaftlicher Wissensbestände zählt.«²⁷⁴ Der Körper ist dem unmittelbaren Erleben jedoch nur in Gegenwärtigkeit gegeben, »vergangene und zukünftige Zustände des Körpers lassen sich allein über die Erinnerung – also über das Bewusstsein – in die Gegenwart holen.«²⁷⁵ Mit Blick auf »nach-moderne Zeitenräume« konstatiert Gumbrecht, dass die Gegenwart sich trotz einer »sich immer beschleunigenden Beschleunigung der Zeit«²⁷⁶ in eine »immer mehr amorphe Breite [dehnt], womit am Ende das Gefühl eines Verlaufs der historischen Zeit dem Eindruck eines Stillstands weicht.«²⁷⁷ Durch die technische Reproduzierbarkeit von Vergangenen lassen sich Gegenwarten mit vielfältigen Vergangenheiten füllen, während die Angst vor der Zukunft

270 Ibid., 209.

271 Vgl. Gumbrecht, Präsenz, 51.

272 Ibid., 52.

273 Vgl. ibid., 51. Vgl. auch in Anlehnung an Husserl und Augustinus Waldenfels, Das leibliche Selbst, 296.

274 Gumbrecht, Präsenz, 51. Vgl. auch Reinhart Koselleck, »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont«, zwei historische Kategorien, in: ders., *Vergangene Zukunft, Zur Semantik historischer Zeiten* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979), 349–375.

275 Gumbrecht, Präsenz, 52.

276 Ibid., 59. Vgl. auch Gabriele Klein, »Bewegung und Moderne: Zur Einführung«, in: *Bewegung, Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, hg. v. dies. (Bielefeld: transcript, 2004), 7–22, hier 11f.

277 Gumbrecht, Präsenz, 60, Hervorhebungen im Original.

in unserer heutigen Gesellschaft dazu führt, dass wir die Gegenwart immer weiter ausdehnen, statt sie hinter uns zu lassen. »Die Zeit scheint sich langsamer zu bewegen, aber dieser Eindruck bringt paradoxerweise keinesfalls das Gefühl mit sich, dass wir über mehr Zeit verfügen.«²⁷⁸ Beide Bewegungen, die Verschiebung der Zukunft und die Auffüllung der Gegenwart mit vielfältigen Vergangenheiten, »konvergieren in dem Eindruck, dass in der nach-modernen sozialen Zeit die Gegenwart breiter wird (so breit, dass sie von keiner sich in Gegenwart transportierender Zukunft mehr zur Vergangenheit gemacht wird).«²⁷⁹ Dieses unter dem Begriff der *posthistoire* gefasste Phänomen beschreibt Gumbrecht an anderer Stelle als ein Zusammenspiel der folgenden drei gegenwärtigen Veränderungstendenzen in den Strukturen unseres Alltags:

- der »Ent-Zeitlichung« von Wirklichkeit in Form einer Simultaneität verschiedener Zeitrichtungen und -rhythmen an Stelle der Linearität einer Zeit, was mit dem Ende des historischen Bewusstseins einhergeht,
- der »Ent-Totalisierung« in Form einer ständig wechselnden Vielzahl von Wirklichkeiten und Orten statt einer Einheit des Weltbilds, sowie
- der »Entnaturalisierung« in Form der Bedienung von Maschinen via zweidimensionaler Bildschirme anstelle der direkten Berührung mit der Natur bzw. mit Materialien in räumlicher Tiefe.²⁸⁰

Diese hier beschriebenen Veränderungen der Wahrnehmung und Gestaltung von Gegenwart in heutigen Gesellschaften spiegelt sich in der Kunst in dem Aspekt der Präsenz: »Körperliche Präsenz eines Akteurs, geistige Anspannungen, körperliche Vorgänge wie Atmungen und Körperaktionen und auch körperliche und psychische Belastungen dauern an, brauchen ihre Zeit, finden ihre Umgebung und strahlen in den Raum aus.«²⁸¹ Die Zeitlichkeit einer Aufführung stellt somit die Bedingung der Möglichkeit für das Erscheinen von Materialität in Form von Körperlichkeit und Lautlichkeit im Raum dar.²⁸² Die Materialität der Aufführung wird immer erst im zeitlichen Verlauf einer Aufführung hervor- und wieder zum Verschwinden gebracht und ist somit ein emergentes Phänomen, an dessen Hervorbringung einzelne Subjekte zwar beteiligt sind, jedoch nie ganz über sie verfügen können und welches oftmals ebenfalls einem linearen Zeitempfinden entgegensteht.

Die Zeit wird in traditionellen Aufführungen äußerlich zunächst durch das Heraufziehen und Herablassen des Vorhangs sowie diverse Pausen gegliedert. Diese Konventionen werden jedoch gerade im Bereich des zeitgenössischen Theaters und der Musik durch andere strukturelle und zeitorganisierende Elemente ersetzt, die den äußeren zeitlichen Rahmen einer Aufführung gestalten. Innerhalb der Aufführung wird der

278 Ibid., 59.

279 Ibid., 59, Hervorhebungen im Original.

280 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, »Flache Diskurse«, in: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988), 914–918.

281 Houben, *gelb, Neues Hören*, 215.

282 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 227.

Raum zeitlich durch im Raum sich ereignende und sich ausbreitende Aktionen strukturiert, bei denen es zu vielschichtigen Bezügen, Überlagerungen, Rhythmisierungen und Varianten kommen kann.²⁸³ Die Zeit wird anders herum durch sich im Raum ausbreitende Aktionen verräumlicht. Eva-Maria Houben führt mit Blick auf Hans-Joachim Hespos die Ebenen der Zeit und des Raums folgendermaßen zu einem Kontinuum zusammen:

In einem solchem Spielraum des Dazwischen stellt sich die Aufgabe an den Interpreten, die räumlichen Bestimmungen des Klangs mit den zeitlichen zu koordinieren, d.h. die diversen Begegnungen von Finger, Hand, Ellenbogen und anderen Körperteilen mit bestimmtem Fellort, Korpusseite, Kante und wiederum anderen Körperteilen des Instruments in die Zeit auszufalten. Inmitten äußerster Genauigkeit der Angaben fehlt der Halt, den ein Metrum, Wiederholungen, periodische Vorgänge, aber auch rhythmisches Sprechen geben könnten. Der Interpret bewegt sich in einem räumlichen und zeitlichen Kontinuum, das er selbst erst erschafft.²⁸⁴

Im Kontext der Betrachtung von Raum und Zeit weist Houben an anderer Stelle in Anlehnung an Jean Gebser auf die Schwierigkeit hin, Wirklichkeit als etwas in Bewegung Befindliches »festzuhalten« und »einzufangen«, da die Wirklichkeit im Alltag wie auch in Hespos' Werken als »unübersehbare Mannigfaltigkeit, als unplausibler und chaotisch anmutender Zusammenhang völlig heterogener und unpassender Einzelkomponenten«²⁸⁵ erscheint:

Die Zeit ist zu flüchtig, der Raum zu jeweilig, um ihrer je habhaft zu werden. [...] Die Zeitlichkeit alles Wirklichen widersetzt sich der Fixierung. »Indem ich »jetzt« sage, ist jetzt schon nicht mehr jetzt.« Punkthafte Momente sind bereits vergangen, sobald sie sind: Sobald sie sind, sind sie schon nicht mehr. »Jetzt« ist weder als Punkt noch als Zustand zu erfahren, sondern nur in der einzelnen Vibration. Schwingung, Atmung, Luftströmung, die in ihrer Jeweiligkeit in Beziehung tritt zur jeweils anderen, so dass alles zusammenfällt in der Unmittelbarkeit des je neuen und anderen Augenblicks. Wahrnehmung der einzelnen, vereinzelt, isolierten Ereignisse, der einzelnen Atmungen, Luftströme verhindern das Erzählen von Geschichten. Zeit wird zerteilt und zerschnitten; Zeitsplitter, Zeitfetzen, Zeitschnipsel werden in neue und andere Zusammenhänge gebracht, um immer wieder und immer neu die Erfahrung von Beziehungslosigkeit zu ermöglichen. Diese Erfahrung ist Zeiterfahrung.²⁸⁶

Im Unterschied zu Schnebel, der in *Körper-Sprache* die Ebene der »Geschichten« miteinbezieht oder Black, die sich zumindest teilweise um dramaturgische und damit zeitlich

283 Vgl. die Prinzipien der *time-brackets* und des Rhythmus' bei Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 228–239.

284 Houben, *gelb, Neues Hören*, 104.

285 Ibid., 209, vgl. auch Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart, Fundamente der aperspektivischen Welt, Beitrag zu einer Geschichte der Bewusstwerdung, erster Teil* (Steinbergkirche: Novalis, 2. Aufl. 2009), 67. Vgl. auch Eva Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit, Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart: Steiner, 1992), 31–32.

286 Houben, *gelb, Neues Hören*, 209f.

strukturierende Ausgestaltung bemüht, treten bei Hespos an die Stelle erdachter Zusammenhänge oftmals komplexe Unzusammenhänge in Form beziehungsreicher Augenblicke, welche »wegführen in unvorstellbares«. ²⁸⁷ Dieser Aspekt bildet eine Parallele zur alltäglichen Zeiterfahrung, was Cage folgendermaßen beschrieben hat:

Wenn Sie einmal beobachten, wie Sie Klänge wahrnehmen, während Sie die Straße entlanggehen – das heißt, während Sie sich sozusagen mitten im Leben befinden, nicht in der Kunst – dann werden Sie bemerken, dass die Dinge, die Sie interessieren und aufmerken lassen, genau jene beziehungslosen Dinge sind – und sie sind es auch, die Ihnen die Gegebenheit der Zeit ins Bewusstsein bringen. ²⁸⁸

In diesem Sinne weist Hespos' Zeitbegriff die oben beschriebenen Aspekte der »Entzeitlichung« von Wirklichkeit (in Form einer Simultaneität verschiedener Zeitrichtungen und -rhythmen an Stelle der Linearität einer Zeit) sowie der »Ent-Totalisierung« (in Form einer ständig wechselnden Vielzahl von Wirklichkeiten und Orten statt einer Einheit des Weltbilds) auf, die Gumbrecht dem gegenwärtigen Alltag zuschreibt. ²⁸⁹ Die Grundsätze des Musiktheaters bei Hespos im Hinblick auf Zeit – Raum – Bewegung – Erlebnisfelder, welche Hespos zufolge komponiert werden und einem erweiterten Ausdruck förderlich sein können, ²⁹⁰ fasst dieser schließlich folgendermaßen zusammen, wobei er nochmals ausdrücklich auf den Zusammenhang zwischen einer Erfahrung des »Jetzt« und dem musikalischen Unzusammenhang hinweist, mit der eine besondere Art der Wahrnehmung gefordert wird, bei der die Wahrnehmenden angeregt werden, individuelle Bezüge herzustellen:

die gesten des musikmachens sind szenische, sie erschaffen eigene räume – Zeiten, werden so adaptive transparenzen voller unzusammenhang, eine andere und neue art der wahrnehmung wird notwendig. unzusammenhang löst sich auf in transparenz, kippt um in allumfassenden zusammenhang, der alles mit allem in beziehung setzt. musikalische freiheit wird erweitert im erlebnis »jederzeit«, »jetzt« – in jedem augenblick »jederzeit«, »jetzt« – wird lebendigkeit selbstbestimmend erlebt. ²⁹¹

Die ästhetisch-philosophische Betrachtung des Begriffs »Präsenz« in Zusammenhang mit einer unmittelbaren Erfahrung von Kunst im »Jetzt« weist einige Schnittmengen zu dem Begriff der »Präsenzzeit« in der Kognitionsforschung auf. Kognitionswissenschaftler und Psychologen geben die subjektive Wahrnehmung einer Präsenzzeit mit zwischen drei und zwölf Sekunden an und definieren sie als »the time interval, a few

287 Hans-Joachim Hespos, *Black Beauty, für kleine trommel mit schnarrsaite, frau – eine schauspielerin mit querphantasie – coq traumtänzer Aberwitz –, arbeiter – ein mann für vieles: gelegheitsklavier, klüpfel, lichtmechaniker –, lichtassistent* (1993), Partitur H 065 E (Ganderkese: Hespos Eigenverlag, 1993), 2. Vgl. Houben, *gelb, Neues Hören*, 210. Siehe Kapitel III/1, III/3 und III/6 dieser Arbeit.

288 John Cage im Gespräch mit Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit* (Ostfildern: DuMont, 1993), 227.

289 Vgl. Gumbrecht, »Flache Diskurse«, 914-918.

290 Vgl. Hans-Joachim Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze« (Februar 1985), in: ders., *redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 115-123, hier 115.

291 Ibid.

seconds in length, in which we experience the flow of events as being simultaneously available to perceptual or cognitive analysis.«²⁹² Die Angabe zu möglichen Zeitspannen einer Präsenzzeit hängt dabei auch von mnemotechnischen Möglichkeiten ab, wobei hinsichtlich der Memorierung von Melodietönen einer unbekannten Tonfolge beim ersten Hören von höchstens zehn Noten ausgegangen wird, was somit einer Form von Präsenzerfahrung in (melodischer) Musik entspricht.²⁹³ Den Prozess einer Analyse der Wahrnehmung von Gegenwärtigem beschreibt J.A. Michon auf eine Weise, die Hespos' Verständnis der kognitiven Leistung einer Kunstwahrnehmung im »Jetzt« ähnelt: »The contents of a present are simultaneously available and are as such continuously open for restructuring; that is, the information contained in it is open to revision under different cognitive (or at least higher order) interpretive hypotheses.«²⁹⁴ Auf diese Weise gehen – insbesondere, aber nicht nur bei Hespos – in der Betonung des Augenblicks und der Konzentration auf die »Jetzt-Zeit« »kompositorische Zielsetzungen, multisensoriale, kognitive und psychische Wahrnehmungsmechanismen in der Gegenwart und philosophische Vorstellungen des Gegenwärtigseins ineinander über.«²⁹⁵ Aufgrund der Subjektivität in Abhängigkeit der momentanen Situation kann die Erfahrung einer Präsenzzeit signifikant schwanken, was Hespos für seine Komposition nutzbar macht:

Zeit bedeutet die Chance, sich ein mehr oder weniger langes Intervall all seinen Möglichkeiten nach zu entwickeln. Kennenzulernen, auszuweiten, sich zu reduzieren, zu komprimieren, Wesentliches zu erfahren, verrücktzuspielen. Alles Mögliche zu machen. Den ganzen Farbtopf, den wir, oder der wir selber sind, mit dem einfach mal in alle Genden zu spritzen und vielleicht sehr interessante Zeichen zu malen.²⁹⁶

Diese besondere Art der Zeitgestaltung lässt sich insbesondere an all jenen Kompositionen wahrnehmen, welche von Kunst als Ereignis im Sinne Fischer-Lichtes ausgehen und damit das unmittelbare Erlebnis des Augenblicks in das Zentrum der Wahrnehmung stellen. Die Gestaltung von Körperbewegung und Klang im und durch den Raum können dabei dem subjektiven Zeitgefühl des Rezipienten entsprechen oder auch – wie im Fall von Hespos – widersprechen und dabei Überraschungen und Irritationen auslösen.²⁹⁷ Die Erfahrung einer absoluten Gegenwart findet sich vor allem in Erscheinungsformen des Entsetzens oder des Schocks,²⁹⁸ was sich insbesondere Hespos zu nutzen macht.²⁹⁹

Im Gegensatz zur klassisch-modernen Ästhetik, die oftmals ästhetische Wahrnehmung mit einem Heraustreten aus der Zeitlichkeit des Lebens verbindet, betont Mar-

292 John A. Michon, »The Making of the Present«, in: *Attention and Performance VII*, hg. v. John Requin (New Jersey: Erlbaum, 1978), 89-111, hier 90.

293 Vgl. William L. Berz, »Working Memory in Music, A Theoretical Model«, in: *Music Perception, An Interdisciplinary Journal* 12/3 (Frühling 1995), 353-364, hier 354.

294 Vgl. Michon, »The Making of the Present«, 92.

295 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 163.

296 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 115.

297 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 163f.

298 Vgl. Bohrer, *Plötzlichkeit*, 52. Vgl. auch Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 2006), 142.

299 Siehe Kapitel III/6 dieser Arbeit.

tin Seel, dass Kunstwerke einerseits Zeit schenken, indem sie uns im Spielraum ihrer Objekte zu einem besonderen Vollzug der Zeit einladen, uns andererseits aber auch Zeit nehmen, die wir nicht länger zur eigenen Verfügung haben.³⁰⁰ Kunstwerke fungieren demnach als eine Form von Zeitspeicher, der den Rezipienten Zeit nimmt, um ihnen wiederum einen Vorrat an Zeit für die Wahrnehmung ihrer selbst und der Welt anzubieten und damit einen gesteigerten, veränderten und variierbaren Sinn für die Gegenwart zu wecken.³⁰¹ Durch das Verweilen bei dem Erscheinen von Dingen und Situationen, wie sie (nur) im Hier und Jetzt gegenwärtig sind, »gewinnt die ästhetische Wahrnehmung ein spezifisches Bewusstsein von Gegenwart. Sie verschafft denen, die sich ihr überlassen, *Zeit für den Augenblick* ihres Lebens.«³⁰² Dieser Zusammenhang, der grundsätzlich auf alle Arten ästhetischer Wahrnehmung zutrifft, lässt sich in besonders prägnanter Form an solchen Werken ablesen, die gezielt versuchen die Jetzterfahrung und damit zusammenhängende Bezüge zur alltäglichen Lebenswelt nicht nur zu intensivieren, sondern diese zum Teil radikal und gewaltvoll hervorbringen. Ästhetische Erfahrung fasst Seel – wie bereits beschrieben – als eine Form ästhetischer Wahrnehmung mit Ereignischarakter auf, welche wiederum nicht nur auf Kunsterfahrungen beschränkt sind.³⁰³ »Wo ein bestimmtes Vorkommnis in einem bestimmten biographischen oder historischen Augenblick auf eine bestimmte Weise bedeutsam wird«, spricht Seel von Ereignissen, die in diesem Sinne Unterbrechungen des Kontinuums der biographischen und historischen Zeit darstellen:

Sie sind Vorgänge, die nicht eingeordnet, aber ebenso wenig ignoriert werden können; sie erzeugen Risse in der gedeuteten Welt. Sie machen sich bemerkbar, indem sie zugleich das Bemerkte verändern. Sie sind Vorgänge, die in der Zeit ihres Geschehens nicht zu fassen sind. Indem sie etwas plötzlich und unausweichlich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken, sind sie ein Aufstand der Gegenwart gegen die übrige Zeit.³⁰⁴

Genau an diesem Punkt offenbaren uns ästhetische Erfahrungen Seel zufolge, »dass in den bekannten Möglichkeiten Unmöglichkeiten und in den bekannten Unmöglichkeiten Möglichkeiten lauern.«³⁰⁵ Ästhetische Erfahrungen setzen somit eine gegenseitige Abhängigkeit zwischen den Bereichen der alltäglichen Lebenswelt und denjenigen künstlerischer Darbietungsereignisse voraus, die die besondere Verschränkung beider Bereiche aufzeigt:

Wer seine ästhetischen Erfahrungen nur im Bereich der Kunst macht, bekommt ebenfalls nicht genug mit, um die Erfahrungen zu machen, die nur hier vollzogen werden können. Wer von den Ereignissen der Welt – einschließlich ihrer ästhetischen Ereignisse – unbetroffen bleibt, wird im Erscheinen der Kunst kein Ereignis der Darbietung des

300 Vgl. Seel, *Die Macht des Erscheinens*, 39–51.

301 Vgl. *ibid.*, 54.

302 *Ibid.*, 58.

303 Vgl. *ibid.*

304 *Ibid.*, 59.

305 *Ibid.*

Inderweltseins erkennen können. Die Erfahrung der Kunst zehrt von der Erfahrung außerhalb der Kunst – und hier gerade von *ästhetischen* Erfahrungen in den Räumen der Stadt und der Natur, in denen die Koordinaten der Weltgewandtheit und des Weltvertrauens durcheinandergeraten.³⁰⁶

Präsentationen einer inszenierenden oder inszenierten Kunst bieten nicht allein vergehende Gegenwart dar, sondern sie sind vergehende Gegenwart des menschlichen Lebens: »Ihr Verlauf *ist* das, was sie in und mit ihrem Verlauf zur Darbietung bringen – nämlich vergehende Gegenwart. Näher kann die Kunst, bei aller notwendigen Unterbrechung und Erschütterung des Lebens, dem Leben nicht kommen.«³⁰⁷

306 Ibid., 66, Hervorhebungen im Original.

307 Ibid., 78f, Hervorhebungen im Original.